

Settanta Panini a Roma (1985), de Harald v Uccello. Una aproximació a l'obra de Cesare Pavese a través d'un itinerari cinematogràfic

Mercè Alsina

mercealsina1@gmail.com

Grup d'Investigació AGI de la Universitat de Barcelona

Escola Elisava - Universitat Pompeu Fabra

Resum

Aquest article analitza el film *Settanta Panini a Roma* (1985), del cineasta austríac Harald v Uccello i investiga les relacions que planteja en la pel·lícula amb el pensament de l'escriptor italià Cesare Pavese a través de les escenes, la composició de les imatges i la construcció d'un itinerari. En l'anàlisi s'aborden diferents aspectes sobre el fet de crear, com l'autoria, la generació de pensament o la interpretació del paisatge. Es posen en diàleg alguns pensaments de Pavese amb les escenes de la pel·lícula, així com s'explora la idea del trajecte en les obres d'ambdós autors que s'hi referencien.

Paraules clau: Muntatge, memòria, lloc, temps.

Resumen: *Settanta Panini a Roma (1985), de Harald v Uccello. Una aproximación a la obra de Cesare Pavese a través de un itinerario cinematográfico*

Este artículo analiza el film *Settanta Panini a Roma* (1985), del cineasta austríaco Harald v Uccello e investiga las relaciones que plantea en la película con el pensamiento del escritor italiano Cesare Pavese a través de las escenas, la composición de las imágenes y la construcción de un itinerario. En el análisis se abordan diferentes aspectos sobre el hecho de crear, como la autoría, la generación de pensamiento o la interpretación del paisaje. Se ponen en diálogo algunos pensamientos de Pavese con las escenas de la película, así como se explora la idea del trayecto en las obras de ambos autores que se referencian en el mismo.

Palabras clave: Montaje, memoria, lugar, tiempo.

Abstract: *Settanta Panini a Roma (1985), by Harald v Uccello. An approach to Cesare Pavese's work through a cinematographic itinerary*

This article analyses the film *Settanta Panini a Rome* (1985), by the Austrian director Harald v Uccello, and investigates the relations posed by the film with the thought of the Italian writer Cesare Pavese, through the scenes, the composition of the images and the construction of a route. The analysis studies different aspects of the fact of creating, as well as the author, the generation of the thinking and the interpretation of the landscape. The article puts some thoughts of Pavese into dialogue with the scenes of the film, as well as exploring the idea of the path in the works of both authors.

Keywords: Montage, memory, site, time.

* Agraïments al professor Josep Canal de la Universitat de Barcelona i a l'autor, Harald v Uccello.

Settanta Panini a Roma és una pel·lícula de l'any 1985 de l'artista i cineasta Harald v Uccello (Viena, 1953). L'autor va començar el projecte d'aquest film amb la voluntat d'endinsar-se en l'obra de Cesare Pavese, perquè volia penetrar en el pensament de l'escriptor italià.¹ El rodatge es va fer a Itàlia durant l'hivern. El metratge és un trajecte a través del país en el qual el Sud i el Nord s'entrellacen en un recorregut fragmentat per un muntatge que prescindeix de la cronologia i la correlació dels espais físics, fent salts en el temps i en la geografia. De fet, la planificació de la pel·lícula es va plantejar com una ruta, seguint les traces del pensament de Pavese i la seva experiència vital.

Uccello explica, en l'entrevista que se li realitzà l'any 2013, que fa aquest viatge acompanyat de textos de Cesare Pavese, traduïts a l'alemany. En concret es tracta de tres obres: *La bella estata*, *Il carcere*, *Il mestiere di vivere* i *Lavorare stanca*. Durant el trajecte, sense una intenció clara de quin és el pla de gravació, ni quin serà l'enfocament del muntatge, es proposa deixar-se inspirar per les escenes i situacions que troba en el camí; obert a la reflexió sobre Pavese i condicionat pel trajecte que l'escriptor va recórrer, especialment des de Torino a Brancalione, quan va ser detingut i confinat per raons ideològiques.

Durant dies, Uccello va vagarejar, i de vegades se succeïa que filmava, primer a Brancalione, Calàbria, on Pavese va estar confinat per antifeixista, i després a Torí, ciutat a la qual retornaria l'escriptor després de tres anys de reclusió. Tenia la idea de fer "alguna cosa" amb relació a Pavese, Itàlia..., però sense cap pla determinat. Els llibres l'acompanyaven, mentre anava filmant. El procés de treball d'Uccello és una mena d'impuls creatiu a partir de les lectures de Pavese.

L'autor

Harald v Uccello, format primer a Viena i després a Munic, a començaments dels anys 70 va ampliar els estudis d'art amb el fotògraf Jon Jensen. Autor prolífic, escriptor i pintor, així com activista cultural, l'any 1974 va fundar la *Galeria d'Art Contemporani d'Elisabethstrasse 3* (Schwabing).

Entre 1975 i 1987, després d'haver fet diversos esbossos sense so -per exemple *Neusiedl & Warschawa* (Ciutat dels Càntics)-, va fer 20 films, 12 dels quals van ser llargmetratges en Súper 8 i l'últim en vídeo. Moltes d'aquestes produccions les va realitzar en col·laboració amb Bibiena Houwer, Joan Waltemath, Tom Wright, Seth Tillett i Andrew Bergen. En algunes d'aquestes obres és ja força rellevant l'element documental, i en bona part també són deconstruccions d'obres de teatre i novel·les, que avancen la introspecció que farà de Cesare Pavese a *Settanta Panini a Roma*.

Entre 1977 i 1979 va col·laborar en diverses obres de teatre, òpera, cinema i produccions de Werner Schroeter. La dècada dels 80 va viure a Manhattan, així com a Hamburg i Berlín. *Settanta Panini a Roma* és de l'any 1985. Posteriorment, el 1988, faria una estada de quatre mesos al Nepal, on va filmar i codirigir amb Franz Cristoph Giercke el vídeo *Loxin. Initiation of a Young Shaman*, que es projectaria en el marc de l'exposició *Les Magiciens de la Terre*, al Centre Georges Pompidou.²

¹ Uccello va explicar com va plantejar el projecte i com el va executar en la presentació de la pel·lícula a l'Espai Mental Vital de Cardedeu, la tardor de 2013, i en una entrevista concedida uns dies després a Mercè Alsina, de la qual provenen també les dades biogràfiques (Alsina 2013).

² Per ampliar dades sobre l'autor es pot consultar <http://haraldvuccello.blogspot.com.es/>



Fig.1. Harald v Uccello, fotograma de la pel·lícula *Settanta Panini* a Roma, 1985.

***Settanta Panini* a Roma: El títol**

El títol de la pel·lícula està relacionat amb tres de les escenes rodades a Torí. Imatges de persones aturades que són filmades primer en un cinema, manifestant-se al carrer i després reunides amb representants de l'ajuntament (fig.1). Els treballadors en atur que recullen les imatges protesten perquè no hi ha feina. En la tercera de les escenes, alguns representants de l'ajuntament els prometen que aniran a buscar *70 panini* (entrepanys), s'entén a càrrec de l'administració pública. Però els entrepanys no van arribar mai. L'anècdota d'anar a buscar *70 panini* a càrrec del govern «a Roma», dona títol a la pel·lícula. El títol al·ludeix també a les promeses polítiques fallides, a la vacuïtat de les promeses ideològiques, i a la idea de creure que un dia algú altre solucionarà els problemes.

Harald v. Uccello va a la recerca de Pavese.

La pel·lícula es desenvolupa com un recorregut pels escenaris de la biografia de Pavese. Uccello hi grava per impuls, a partir de les sensacions del lloc o de les notícies que té de la biografia de l'escriptor, així com a partir dels textos que va llegint d'aquest.

La vida de Cesare Pavese va desenvolupar-se entre dos pols -a banda del temps d'exili polític i de reclusió-, entre el seu poble natal a Santo Stefano Belbo, al Piemont, i la ciutat on va anar a estudiar, Torí. En la seva obra aquesta dualitat del paisatge es fa present amb una gran eloqüència en situacions en què conviuen les tradicions més arrelades en el temps i la influència de la cultura occidental americanitzada.

En el viatge d'Uccello, el trajecte es fa de la industrialitzada ciutat de Torí al sud idealitzat. Per iniciar aquest viatge, Harald v Uccello pren algunes obres de Cesare Pavese que daten entre 1935 i 1938, entre les quals es troben *Treballar cansa* i *L'ofici de viure*.

L'any 1936 és un any en què aquestes dues peces de Pavese es posen en contacte, és l'any que publica el llibre de versos que havia començat el 1928, *Treballar cansa*, i l'any que comença el seu diari *L'ofici de viure*. El 1936 és també per a ell un any de conflicte personal i ideològic. Tot i que l'escriptor havia estat relacionat amb el moviment feixista, el 1935 va ser reclus per activitats antifeixistes. Un dels motius d'aquesta progressió ideològica és

perquè Pavese s'havia enamorat d'una activista comunista, i el motiu de tancar-lo va ser que van trobar unes cartes d'ella al seu pis. Però quan el poeta retorna del confinament, la noia de la qual estava enamorat s'ha casat amb un altre. Això, amb l'angoixa per la situació política, creativa i personal, el portarà al suïcidi a l'edat de 42 anys.³

En *L'Ofici de viure*, que és el títol del diari de Pavese, iniciat el 1935 (i que continuaria amb intermitències fins a la seva mort l'any 1950) s'hi poden trobar algunes claus de les interpretacions que en fa Uccello a la pel·lícula.

En primer lloc, una especulació sobre quina direcció ha de prendre el treball creatiu, que en Uccello també és una exploració. A *L'Ofici de viure*, Pavese reflexiona sobre la naturalesa de la seva obra poètica i narrativa. Les primeres anotacions del diari són pensaments sobre cap a on ha d'anar la seva obra:

«No cal substituir el treball mental per un impuls extern, sinó transformar corporalment la matèria i els mitjans per a trobar-se de cara a problemes nous; aconseguit el punt de partença, cal suposar que l'esperit reprendrà, altra vegada, tot el joc» (Pavese 1971:16).

«M'imagino que no haig de perdre cap recerca, i que el progrés ha de consistir en un pastar les experiències cada cop més comprensiu, afegint les noves damunt les velles» (Pavese 1971:19).

«¿Per què demano sempre a les meves poesies un contingut exhaustiu, moral, judicatiu? ¿Jo, que no puc capir que l'home judiqui l'home?» (Pavese 1971:21).

Amb relació al nucli del conflicte personal de Pavese sobre la frustració amorosa, tornant de la reclusió a Brancalione, escriu, el dia de Nadal de 1937: «O amb amor o amb odi, però sempre amb violència. Anar al confinament no és res; el que és ferotge és tornar-ne [...]. A tu t'havia d'anar a passar, de concentrar tota la vida en un punt i després descobrir que ho pots fer tot, llevat de viure aquell punt» (Pavese 1971:70).

Pel que fa a la recerca del paisatge humà que fa Uccello, anant a buscar l'expressió més primària del sacrifici del xai, són eloqüents aquestes paraules de Pavese, que el 12 de juny de 1939 escriu: «Tenien molt més sentit del passat els pobles de la primeria de la història que no pas els que han vingut darrere. Quan un poble ja no té un sentit vital del propi passat, s'extingeix. La vitalitat creadora és feta d'una reserva de passat» (Pavese 1971:148).

La construcció de la pel·lícula, que s'allibera del trajecte geogràfic per establir el muntatge a partir de les relacions entre diferents situacions, sembla tenir alguna relació amb aquesta reflexió de Pavese que escriu el 2 d'abril de 1943 a Roma: «La narració no ha de procedir segons el descabdellament naturalístic de les coses sinó amb mutacions brusques de construcció platònica. Caldria tenir-ho tot ja a punt, com uns blocs de granit tallats i disponibles a voluntat,

³ Pavese 1971. Per ampliar dades biogràfiques de Cesare Pavese (Castelli 1972). Per aprofundir sobre la qüestió de la seva detenció i confinament (Valle 2011:355-367).

i no pas com una altura per enfilel·lar-se i descriure-la com una crònica» (Pavese 1971: 239). D'altra banda, el suïcidi, un dels punts de partida de la pel·lícula, és també objecte de reflexió per l'escriptor italià en les darreres pàgines del diari. Pavese reflexiona llargament sobre el suïcidi, s'hi va aproximant lentament com un final inevitable a la seva vida.

Un trajecte, tres trajectes

En la pel·lícula, Uccello, sobreposa tres trajectes: el que fa Pavese, emmanillat -com explica en la carta a la seva germana Maria l'agost del 31 (Pavese 1935)-, passant per Roma, Nàpols i Salerno; el viatge inspirador que fa Uccello en tren travessant Itàlia de Nord a Sud, acompanyat pels llibres de Pavese; i l'itinerari que dibuixa la pel·lícula, que tot i que està gravada en el mateix ordre que el viatge d'Uccello, en el muntatge perd la continuïtat geogràfica.

El trajecte es presenta aquí com un espai de pensament, un espai d'exploració, un vagareig que estimula la imaginació. De dos itineraris, un forçat -el de Pavese- i un de lliure -el d'Uccello-, en surt un tercer d'imaginat -el de la pel·lícula-, que intenta oferir una alternativa al primer.⁴

Les localitzacions, els individus

Més que dir que Uccello busca les localitzacions i els actors, podríem parlar d'encontres, atès que el director no compta amb una planificació estricta sinó força oberta. Encontres amb el paisatge, encontres amb situacions i encontres amb personatges.

En les diferents escenes del film, Uccello sembla buscar-hi una mena d'essència del poble italià, molt intuïtiva, que el porti al nucli de Pavese. Normalment se situa en espais públics, espais on s'hi fa vida, i n'observa els comportaments per captar-ne la poètica. Per exemple, en l'escena de carnestoltes en un parc de la ciutat de Torí, en el qual les famílies i els grups d'amics van a la festa i van passant davant la càmera, alguns miren, altres saluden, i un nen hi juga una estona fent carotes i corrent amunt i avall. No hi ha una acció, amb un principi i un final, sinó un fluir de persones en el context d'una situació concreta. Un altre grup d'individus, aquest cop unitari, el trobem en l'escena dels treballadors en atur, que he comentat anteriorment en relació amb el títol. També es mouen en un itinerari reduït, del carrer a un cinema i a una sala on tracten de negociar amb les autoritats. És un fragment d'aquests moviments de persones, sense haver-hi la intenció d'involucrar-s'hi, en la solució del problema, ni de fer-ne un seguiment exhaustiu. També hi ha l'escena dels paletes esmorçant, en un racó, a l'entrada de l'edifici, menjant i bevent i mirant cap a la càmera, per si encara continua gravant o no (fig.2). A la presa del mercat, hi ha un

⁴ Treballar aquesta alternativa és un tema prou interessant a desenvolupar, però requereix més espai i un altre estudi amb un plantejament diferent al presentat.

grup de nois joves cremant llenya i caixes per escalfar els passavolants i rient per la presència de la càmera. També el grup compacte dels estudiants d'institut cantant *Bella Ciao*, que muda en dubitatiu quan ja acaba de cantar però la càmera segueix gravant i es troben que no han previst com continuar actuant un cop acabada la cançó (fig.3).

Però a banda de les escenes de grups, estàtics o en moviment, la càmera també s'aproxima a situacions més íntimes. Hi ha una escena a la vora del riu en què dos amants es fan una llarga besada que esgota els tres minuts de filmació. Igualment l'escena del sacrifici del xai, quan el pastor degolla el xai, en plena natura, sense cap altre testimoni que el de la càmera. És una escena que sembla extreta d'un reportatge etnogràfic. Mentre el xai encara està morint-se, el pastor mira d'anar reculant per sortir instintivament del camp de la càmera i es queda quiet en veure que la càmera el segueix i llavors amb un gest de la mà en la qual encara té la navalla pregunta «¿ja estem?».

Pel que fa als personatges i les escenes, Uccello es proposa buscar Pavese, en essència, alhora que aquesta cerca esdevé també un camí de recerca personal. Barthes, que a partir dels anys 70 fa un gir cap a la subjectivització, parla d'aquestes migracions i de com s'activen en el fet quotidià: «El jo del text, com en el cas del narrador proustià, interroga el gest, l'objecte, tot el que envolta al quefer quotidià i l'introdueix en la dimensió del record, de la confrontació amb la intenció plenament intel·lectual d'interpretar la realitat [...] sense ocultar per això el que de passional, de desig, posseeix un exercici com aquest» (Barthes 2009:14-15). Uccello deixa fluir però alhora es deté en les escenes en què observa un potencial expressiu, una connectivitat que el porti a la mirada de Pavese.



Fig.2. Harald v Uccello, fotograma de la pel·lícula *Settanta Panini a Roma*, 1985.

Fig.3. Harald v Uccello, fotograma de la pel·lícula *Settanta Panini a Roma*, 1985.

Les durades i els ritmes

Totes les gravacions de les escenes duren uns tres minuts. Les imatges estan en moviment, canvien i es transformen davant l'espectador a un ritme constant. Harald v Uccello es proposa seguir un procés mecànic, marcat per les condicions i possibilitats tècniques de la càmera, que utilitza a manera de marc de creació. Els ritmes interns de cada seqüència estan condicionats per l'escena, que té un ritme i velocitats que li són pròpies.

En aquest sentit, hi ha una intenció que el resultat no estigui controlat fins a l'últim detall pel director. Entre altres autors, Deleuze parla de la possibilitat que el cinema ja no estigui condicionat per un «monòleg interior», sinó que sigui a través de veus múltiples i diàlegs interns de veus dins d'altres veus (Deleuze 1985:224). El cinema apareixeria llavors com un arxiu, com un sistema d'enunciats, esdeveniments singulars que al mateix temps aplegarien coses sense forma, a través d'associacions diverses, alternes, canviant... L'esdeveniment de l'enunciat conserva el seu estadi per a les memòries futures, és el que defineix el mode d'actualitat de l'enunciat-cosa, és el seu sistema de funcionament (Foucault 1979:220-221). Sembla que aquesta sigui la intenció del director, deixar fluir les imatges, presentant-les unes darrere de les altres, sense explicar-les, sense narrar-les. El so és el so ambient i canvia d'intensitat en cada escena.

La pel·lícula és un encontre amb el temps mateix «Davant una imatge [...] el present no cessa mai de reconfigurar-se [...] doncs aquesta imatge no esdevé pensable més que dins una construcció de la memòria» (Didi-Huberman 2000:10). Sobretot si tenim en compte que Uccello es trasllada al temps de Pavese i s'interroga sobre l'atàvic i el progrés com a conceptes paral·lels. Es tracta d'un temps complex i impur, un muntatge de temps heterogenis, sense concordança, que forma anacronismes (Didi-Huberman 2000:15), com el descriu Didi-Huberman, un «més que present» d'un «acte reminent» (2000:20). En aquest sentit, les escenes, que estan gravades en un únic viatge, no tenen cap esperit de donar unitat, sinó precisament expressar les diferències de temps i gairebé d'època entre itàlies diverses.

Uccello també se serveix d'aquest concepte del temps com a símptoma, que permet pensar des de l'angle d'un «inconscient de la història», a través de les escletxes i les fractures (Didi-Huberman 2000:40-41). D'aquesta manera, la imatge, en tant que escissió, esdevé aquest símptoma, que Didi-Huberman descriu com «una crisi de temps» (2000:211) i que solament podem abordar des de la memòria i no des dels fets (2000:239). En aquest sentit, Uccello apel·la a allò que ja sabem, a allò que potser no hem prefigurat ni construït però que les imatges, en passar l'una darrera de l'altra, desvetllen.

Didi-Huberman dona la clau per comprendre la situació en el paisatge, la necessitat de tornar als llocs, d'ubicar de nou la mirada: «L'espectacle *visible* -l'espectacle objectivable i descriptible- del paisatge s'obre a alguna cosa que jo anomenaria una experiència del visual; i que l'espai -les coordenades objectivables segons les quals situem un objecte on ens situem nosaltres mateixos -s'obre a una experiència del *lloc*» (Didi-Huberman 2000:249). Des d'aquesta perspectiva, l'obsessió per un paisatge que es desordena en la pel·lícula en funció de la memòria i de l'aproximació al paisatge mateix com a experiència, ajuda també a situar els interrogants que es planteja Uccello.

De fet les solucions d'estil i formals no són altra cosa que decisions ètiques que defineixen la posició dels individus i d'una època amb relació al passat, de manera que la interpretació del problema històric esdevé un «diagnòstic» de l'home occidental per resoldre les contradiccions que té i trobar la seva raó de ser (Agamben 1998:19).

Però més enllà de la successibilitat de les imatges, de la figura i el fons de l'espai, Krauss (1997:28) manifesta en relació a la pintura que ha d'haver una globalitat immediata i simultània que reestructuri la successibilitat en la visió, essent entesa aquesta visió com una forma de coneixement. Aquesta globalitat en la pel·lícula d'Uccello és una suma de temps, i en aquesta dinàmica temporal hi opera un format, una estructura repetitiva que connecta unes escenes amb les altres, sempre mantenint dues relacions: la interna de la seqüència i la global de la pel·lícula. D'aquesta manera, el present vivent va del passat al futur que constitueix en el temps. La idea de repetició conté, doncs, la diferència:

«A partir de la impressió qualitativa de la imaginació, la memòria reconstitueix els casos particulars com a distints, conservant-los dins «l'espai de temps» qui els és propi. El passat ja no és més doncs el passat immediat de la retenció, sinó el passat reflexiu de la representació, la particularitat reflectida i reproduïda. En correlació, el futur deixa també de ser el futur immediat de l'anticipació per esdevenir el futur reflexiu de la previsió, la generalitat reflectida de la comprensió (la comprensió proporciona l'atenció de la imaginació sobre els molts casos semblants distints observats i recordats). És a dir que les síntesis actives de la memòria i de la comprensió se superposen a la síntesi passiva de la imaginació, i s'hi sostenen» (Deleuze 1996:97-98).

Aproximar-se a l'esdeveniment mitjançant la recepció de la reproducció del mateix esdeveniment és per Benjamin una demanda. En aquest sentit, contraposa unitat i durabilitat amb repetibilitat i fugacitat, i obre la possibilitat de trobar el que és homogeni fins i tot en allò que és únic, que com a procés té il·limitades possibilitats tant per pensar com per mirar (Benjamin 2003:47-48). La pel·lícula fa ús d'aquestes relacions de paral·lelisme i d'oposició, Uccello torna una vegada i una altra a situacions que sembla que connectin amb aquesta essència de Pavese que ell busca resseguint els paisatges relacionats amb l'escriptor, però a la qual no pot arribar d'una manera directa.

Narrativa/Ficció

El relat fílmic és un enunciat que es presenta com un discurs. Entre les escenes que juxtaposa Uccello n'hi ha de més eloqüents i de més evocadores, però en tot cas no es remeten a un significat concret sinó que són un intent de desplegar tot el potencial de l'enunciat a partir de la forma d'un viatge. Les relacions que les escenes mantenen entre elles no són tan rellevants com les escenes en elles mateixes, en el sentit que Michel Foucault exposa que l'enunciat no és tant una estructura o conjunt de relacions variables possibles, sinó una funció d'existència que pertany als signes. L'enunciat esdevé a partir d'aquesta funció, a través de l'anàlisi o la intuïció, per tal com es relacionen per successió o juxtaposició i quines regles segueixen, i de què són signe, i quina mena d'acte s'efectua per la seva formulació (oral o escrita). L'enunciat doncs no és en ell mateix una unitat, sinó

una funció que creua un domini d'estructures i unitats possibles, i que les fa aparèixer, amb continguts concrets, en l'espai i el temps (Foucault 1979:145). En aquest cas, l'estructura de *Setanta Panini a Roma* va més enllà i no hi ha una pretensió de discurs, simplement una estructura de poemari, unes sensacions, un pensament que va i ve.

Així, a *Setanta Panini a Roma* no hi ha cap acció unitària que es desenvolupi i doni sentit a l'articulació de les escenes, no s'hi explica una història. No obstant això, la pel·lícula està plena de vida, de petites accions quotidianes: el mercat, els paletes, les cabres i els xais que pasturen... Ivon Margulies escriu un text per Chantal Akerman titulat «No passa res. Temps per a la quotidianitat en el cinema realista de postguerra», en què relaciona el concepte de l'absència d'acció en el cinema i la presència de la vida quotidiana que explica de la següent manera: «Després de la Segona Guerra Mundial la frase «No passa res» es carrega d'una manera cada vegada més acusada amb una valència més substantiva i polèmica» (Margulies 2008:126).

En la pel·lícula d'Uccello no hi passa res de fonamental perquè el focus no està en l'acció sinó en el pensament, i els instruments per activar aquest procés són precisament aquests fragments de realitat i les relacions que susciten. Fins i tot els personatges són anònims, simplement es presenten en un context, però no hi ha una intenció d'analitzar-los com a individus, simplement com a part d'un tot, des de l'anonimat.

Jacques Rancière fa precisament referència al fet que allò que és anònim esdevingui subjecte de l'art i en destaca la capacitat de transmetre una bellesa específica (Rancière 2004:32). Els personatges d'Uccello no tenen nom, no se segueix la trajectòria de cap d'ells ni cap altra condició que l'estrictament expressada en l'escena (i que en la major part dels casos es redueix a una única presa). Per Rancière aquesta manera de fer revoca les escales de la tradició representativa de la *grandeur* i el model d'oratòria del discurs en favor de la interpretació dels signes en el cos, les coses i les civilitzacions: «L'ordinari esdevé un rastre de la veritat si s'arrenca de la seva obvietat per esdevenir un jeroglífic, una figura mitològica o fantasmagòrica» (Rancière 2004:34). Així, podríem afirmar que Uccello busca alguna traça de veritat, rere la qual trobar Pavese.

Aquesta manera de fer, per Rancière, de difuminar la barrera entre la lògica dels fets i la lògica de les ficcions, constitueix una revolució estètica: «El real ha de ser ficcionalitzat per poder ser pensat [...]. La política i l'art, com a formes de coneixement, construeixen «ficcions» que és el mateix que dir reordenaments materials de signes i imatges, relacions entre el que és vist i el que és dit, entre el que està fet i el que es pot fer» (Rancière 2004:36-39). En aquest sentit, la successió d'escenes i de personatges d'Uccello, expliquen «alguna cosa» sense necessitat d'explicar res més que a elles mateixes. L'autor no té cap voluntat de fer explícit allò a què es refereixen ni de fer evidents les relacions que puguin tenir amb els règims polítics, la llibertat ideològica i els processos de violència en la societat actual.

Pagesia/Ciutat

Els dos pols presents a l'obra de Pavese es reflecteixen de manera explícita en la pel·lícula, el camp i la ciutat. Per Jean Baudrillard, la història de la consciència i de l'ètica es redueixen a l'economia política del subjecte (1972:66-67). Aquesta transformació del subjecte en valor econòmic té una implicació amb un canvi d'escenari, que passa del camp a la ciutat.

Uccello planteja la pel·lícula com un trajecte que arriba a una mena d'Arcàdia, com si la vida fos una recerca d'aquest paisatge idíl·lic. Però la representació dels paratges naturals i de la vida que s'hi fa ja no es pot deslligar de la mirada burgesa que s'hi ha projectat durant dècades. Barthes a *Mitologies* explica com *La Guia Azul* només coneix el paisatge en tant que pintoresc, una promoció burgesa de la muntanya, del mite alpi que barreja naturalisme i puritanisme. Per Barthes, aquestes maneres de veure no són més que un ordenament econòmic del treball, el succedani de la marxa moralitzant. En elles, els homes només existeixen en tant que «tipus» (Barthes 1999:128). En el cas d'Uccello, deliberadament penetra en aquest discurs moralista per subvertir-lo. En els fragments d'escenes -els finals dels talls- en què els personatges ja no representen sinó que s'interessen per si la gravació ja ha acabat o simplement se'n desenten, en aquell precís moment, trenquen el guió i desapareixen com a «tipus».

Uccello fa el viatge cap a una terra mítica, un moment sense història, per situar-se en un moment des d'on pensar els fets, la repetició dels fets, els trajectes, els viatges a la reclusió, els viatges a la mort. Per Barthes, el mite està constituït per la pèrdua de la qualitat històrica de les coses: «Les coses perden en ell el record de la seva construcció [...]. La funció del mite és eliminar el real; és, estrictament, un vessament incessant, una hemorràgia o, si es prefereix, una evaporació, en síntesi, una absència sensible» (Barthes 1999:128). I això funciona d'aquesta manera perquè l'home no es relaciona amb el mite a través d'una relació de veritat sinó d'ús (Barthes 1999:129), de la qual cosa se'n dedueix la possibilitat de reactivar-ne la funció.

El cinema, amb la reproductibilitat, desplaça el lloc de fonamentació de l'art en el ritual, i en fer-ho, desplaça també la seva fonamentació d'una pràctica espiritual a una pràctica política (Benjamin 2003:51). Les gravacions -Benjamin ho aplica a la fotografia- dels llocs dels fets són només amb l'objectiu de buscar-hi indicis, traces: aquesta és la clau de la seva significació política oculta. Per Benjamin hi ha una intenció (2003:58). Amb el cinema s'expandeix l'espai; fent ús de tots els mitjans que té a l'abast, la càmera capta i gràcies a això tenim la possibilitat d'activar l'experiència del visual inconscient, de la mateixa manera que la psicoanàlisi ens desvetlla el que és pulsional inconscient (Benjamin 2003:86-88).

El muntatge

En el muntatge se succeeixen les escenes d'un paisatge i un altre sense un ordre cronològic. El vagareig del trajecte torna sempre a l'espai circular de l'especulació. Entre els pensaments que es desprenen del film, Uccello: «El destí pot esdevenir un



Fig.4. Harald v Uccello, fotograma de la pel·lícula *Settanta Panini a Roma*, 1985.

plaer / Només cal que triïs / Per exemple, si decideixes perdre el tren».⁵ Perdre el tren és una aturada, un tall, una escissió, i per tant una obertura en aquest espai on preguntar-se. En el metratge, les imatges del tren introdueixen la pel·lícula des de l'interior, passant arran de les cases, els edificis, els parcs... i després el tren mateix, el viatge, la fugida, el camí... (fig.4).

Uccello presenta la composició dels fragments bruts de gravació, sense rebuig de material dins de l'escena. En la selecció d'imatges ha descartat escenes completes o n'ha incorporat altres, tant si els tres minuts de gravació han pogut captar un moviment complet, com si no, tant si hi ha hagut temps sobrer com si no. Això l'hi ha permès una certa aproximació científica al paisatge que descriu Pavese, que en la seva obra passa de ser una oposició, o una confrontació, a una convivència en què els temps i els llocs són molt més extensos que els que pot oferir una observació a través dels sentits.

Uccello explora i es deixa guiar per un trajecte però a l'hora de muntar hi ha decisions basades més en un impuls, en una aproximació conceptual, que a la condició prefixada d'una mecànica de treball. Uccello decideix anar amb el pensament als llocs, fent-hi participar la memòria, les impressions, les experiències pròpies, per presentar el trajecte com una experiència, no com una guia.

Si la fotografia és per Barthes com un teatre primitiu, un quadre vivent, a través dels quals veiem els morts (Barthes 2009:50), el sentit de limitar l'acció, de contenir-la en fragments de tres minuts és un intent de presentar un seguit d'escenes, de quadres vivents, també, amb la voluntat de provocar tot un seguit de lectures i reflexions sobre les transformacions de què informen. Aquesta voluntat de reflexió en la imatge, l'aproxima també a la concepció de «pensativa» que Barthes atorga a la fotografia a *La Chambre Claire* i que és la qualitat que li confereix la naturalesa subversiva (Barthes 2009:56). A *Settanta Panini a Roma*, l'aparició sistemàtica d'una nova escena cada tres minuts, té a veure també amb la idea que Didi-Huberman desenvolupa a partir del concepte de papallona. Si per Charles Darwin en el món orgànic el valor demostratiu de l'ésser és essencial, i per Georges Thinhès, la seva forma d'existència suposa una «modalitat

⁵ Uccello va escriure aquestes paraules per a la presentació de la pel·lícula a l'Espai Mental Vital de Cardedeu, la tardor de 2013.

expressiva de l'acció», això vol dir que tot organisme ha d'aparèixer i presentar-se en la seva especificitat davant altres espècies, però sobre tot davant dels seus congèneres (Didi-Huberman 2013:78-79). I aquesta és una idea radicalment diferent del concepte del «tipus» que desenvolupa la mentalitat burgesa i que Barthes descriu a *Mitologies*, aquí es tractaria més aviat d'una presentació, efímera, d'una duració limitada, no d'una exhibició per a l'anàlisi. Tampoc no hi ha un decorat, una preparació d'un escenari ideal, és casual, trobat, inesperat, atzarós, fugaç.

La platja - a mode de conclusió-

L'escena final de la pel·lícula és la platja a Brancaleone, la platja que veia Pavese i que descriu a la seva germana d'aquesta manera: «La spiaggia è sul Mar Jonio, che somiglia a tutti gli altri e vale quasi il Po» (Pavese 1935). És una forma de tancar el trajecte en un cercle, tornant al record de Torí, després de tot, on torna la memòria. Aquesta escena suggereix un recomençar -amb el mar com a espai de llibertat- del viatge circular de la vida de Pavese entre la vida a la ciutat i la vida al camp, entre la societat moderna i la cultura atàvica. Alhora, esdevé un homenatge a l'escriptor italià, ja que també es pot interpretar com un acte d'alliberament de totes les subjeccions de les quals va ser objecte Pavese, des del confinament forçós per raons ideològiques, a l'amor no correspost, o els dubtes sobre la creació literària.

La visió del mar que Uccello tria com a final, es pot interpretar també com una metàfora de la llibertat creativa. L'escena, que és més llarga que les altres escenes del film i inclou més moviments de càmera, es pot llegir com una reivindicació del director de l'acte de crear com a procés obert, sense necessitat de tenir un principi i un final, ni tan sols una forma, una estructura o una durada concretes.

De fet, la temporalitat a *Settanta Panini a Roma* no està condicionada per la temporalitat moderna, amb la successió d'esdeveniments de caràcter històric o amb un desenvolupament narratiu a través d'accions, sinó que les escenes prenen un caràcter de simultaneïtat. Així com Bruno Latour parla del futur amb la forma d'un cercle en expansió en totes les direccions i del passat, no com quelcom superat sinó reprès, repetit, rodejat, protegit, recombinat, reinterpretat i refet (2007:112-113); en la pel·lícula d'Uccello, les relacions entre les escenes no són de reacció a una realitat donada, sinó a partir de la certesa que aquesta realitat, sigui natural o social, és construïda.

Per fer-ho, fa ús de tres estratègies: la primera és abolir la diferència entre la lògica dels fets i la lògica de les ficcions; la segona és a través de l'enunciat, sense necessitat que les escenes expliquin res més que a elles mateixes; i finalment de l'ús del temps com a símptoma, que s'expressa més en les fractures i les escletxes que no pas en l'estructura del film.

FONT DOCUMENTAL

Alsina, M. (2013), «Entrevista a Harald v Uccello», Cardedeu, Espai Mental Vital, tardor de 2013.

BIBLIOGRAFIA

Agamben, G. (1998), *Image et mémoire*, París, Hoëbeke.

Barthes, R. (1999), *Mitologías* (trad. Hector Schmucler), Mèxic i Madrid, Siglo XXI editores.

Barthes, R. (2009), *La Cámara Lúcida* (pròleg de Joaquim Sala-Sanahuja), Barcelona, Paidós.

Castelli, E. (1972), *El mundo mítico de Cesare Pavese*, Buenos Aires, Pleamar.

Deleuze, G. (DL1985), *La Imagen-tiempo*, estudios sobre cine 1 (trad. Irene Agoff), Barcelona, Paidós.

Didi-Huberman, G. (2000), *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, París, Editions de Minuit.

Didi-Huberman, G. (2013), *La imagen mariposa* (trad. Juan José Lahuerta), Barcelona, Mudito & Co.

Foucault, M. (1979), *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI editores.

Krauss, R. (1997), *El Inconsciente óptico* (trad. J. Miguel Esteban Cloquell), Madrid, Tecnos.

Latour, B. (2007), *Nunca fuimos modernos, ensayo de antropología simétrica*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Margulies, I. (2008), «Nothing happens. Time for Everyday in postwar Realist Cinema», Stephen Johnstone (ed.), *The Everyday*, London, Whitechapel, Cambridge, MIT, p. 126-130.

Pavese, C. (1971), *L'ofici de viure*, Barcelona, Anagrama.

Rancière, J. (2004), *The politics of aesthetics, the distribution of the sensible* (trad. Gabriel Rockhill i epíleg de Slavoj Žižek), Londres i Nova York, Continuum.

Valle Morán, I. (2011) «Il confino di polizia di Cesare Pavese», *Cuadernos de Filología Italiana* 361, 2011, Volum Extraordinari, p. 355-367.

RECURSOS WEB

Baudrillard, J. (1972), *The Political Economy of the Sign*. Mark Poster (ed.), Selected Writings, http://www.humanities.uci.edu/mposter/books/Baudrillard,%20Jean%20-%20Selected%20Writings_ok.pdf , 17-11-2013.

Pavese, C. (1935), *Carta a la seva germana Maria*. <http://salvatoreleoleggio.blogspot.com.es/2013/06/dal-confino-di-brancalone-cesare.html> , 23-11-2013.

Settanta Panini a Roma (1985), de Harald v Uccello. Una aproximació a l'obra de Cesare Pavese a través d'un itinerari cinematogràfic

Mercè Alsina

AUDIOVISUAL (Pel·lícula)

Uccello, Harald v. (director) (1985), *Settanta Panini a Roma* (Pel·lícula), Torino: HVU.

Fitxa Tècnica de la pel·lícula *Settanta Panini a Roma*

1985, Torino i Branca Leone, a Calàbria (Itàlia)

70 min. Super 8 colour sound.

Direcció, càmera, so i edició: Harald V Uccello

Guió de HVU i C. Pavese

Material fílmic R. Knon

Càmera G. Koch

Actors: vianants, treballadors, aturats, mestres, estudiants, pallassos, hotelers, terratinents, pastors i cabres.

Settanta Panini a Roma és l'últim llargmetratge en Súper 8 d'HVU.